

Tomislav Vignjević, Ljubljana

LIKOVNA IZPOVEDNOST IN ZAKRAMENTALNA SIMBOLIKA DVEH PRIZOROV IZ CIKLA FRESK V MARIJA GRADCU PRI LAŠKEM

Freske v podružnični cerkvi Matere božje v Marija Gradcu pri Laškem so eden izmed najzanimivejših spomenikov renesančnega slikarstva na Slovenskem. Njihova ikonografska in narativna raznovrstnost, umetniška kvaliteta, ki povezuje poznogotski ikonografski sistem cerkvene poslikave s severnjaško renesančno slogovno govorico, in solidna ohranjenost jih uvrščajo med likovno najzanimivejša slikarska dela tega časa pri nas.¹

Freske so bile datirana z izgubljenim napisom v nemščini iz leta 1526, po katerem naj bi cerkev dal poslikati laški meščan in cehovski mojster Matija Stich. Na južni steni te enoladijske cerkve sta zgoraj, nad Pohodom in poklonom sv. Treh kraljev, v dveh poljih, ki ju okvirja slikano krogovičje, upodobljena prizora Kristusovega križanja in takoj vzhodno ob njem Snemanje Kristusa s križa. Oba prizora na Golgoti sta kompozicijsko ter z dinamiko figur in gest zelo razgibana in vključujeta večje število figur, ki so v obeh primerih razvrščene v razmerju z osrednjo vertikalno osjo kompozicije, ki jo tvori križ, na katerem je pritrjeno ali s katerega snemajo odrešenikovo telo.

V Križanju je značilna različna obravnava obeh razbojnikov. Dizma, ki je običajno na Kristusovi desni strani, zre v Odrešenika, kar nakazuje na njegovo spokorjenje za grehe in na spreobrnjenje, medtem ko Gestas odvrta pogled od Kristusa, s čemer je nakazano njegovo

¹ France STELÈ, *Monumenta artis Slovenicae I. Srednjeveško stensko slikarstvo*, Ljubljana 1935, pp. 6, 26, 30, 34; Ivan STOPAR, Nova odkritja v cerkvi Marija Gradec pri Laškem, *Celjski zbornik* 1968, pp. 255–274; France STELÈ, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, pp. 71ss, 114, 146; Nataša GOLOB, Marija Gradec – vsebina grisaillov v prezbitariju, *Celjski zbornik* 1977–1981, pp. 329–342; Tomislav VIGNJEVIĆ, Slikarstvo prve tretjine 16. stoletja, *Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, ed. Janez HÖFLER), Ljubljana 1995, pp. 292, 295–297; Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. IV: Vzhodna Slovenija*, Ljubljana 2004, pp. 42–43, 131–136.

RAZPRAVE IN ČLANKI



1. Marija Gradec, c. Matere Božje, *Križanje*

zavračanje spreobrnitve.² Za čas je tudi značilno, da sta oba razbojnika upodobljena s precejšnjo mero natančnega likovnega opisa posledic krute kazni, ki je bila tedaj izvrševana ob smrtnih obsodbah na kaznjencih, in sicer kot lomljenje udov s kolesom, na katerega so nato razobesili telo. To je bilo med najokrutnejšimi oblikami kaznovanja, ki pa je bilo zelo razširjeno in se je ohranilo tja v 18. stoletje. Čeprav je v Janezovem Evangeliju zapisano, da so jima zlomili le goleni (19:36), imata oba razbojnika skrivenčene in polomljene tudi roke, ki so ovite okoli križa in zvezane z vrvjo.

² Za ikonografijo Križanja gl. Mitchell B. MERBACK, *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, London 1999; Valentin GROEBNER, *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, New York 2004, pp. 87–124.



2. Marija Gradec, c. Matere Božje, *Snemanje s križa*

Snemanje s križa je večfiguralno, na prizorišču je devet oseb, ki so kompozicijsko razporejene tako, da je v ospredju izrazito izpostavljena in vizualno poudarjena skupina Jožefa iz Arimateje, ki sprejema in z rokama že drži Kristusovo telo, in osebe na lestvi, ki s pomočjo kosa blaga, ovitega okoli Kristusovih prsi, spušča mrtvo in okrvavljeno telo s križa. Jožef iz Arimateje, ki drži spuščajoče se telo, je upodobljen kot zelo krepak starejši mož, z belo brado in lasmi. Pozorno sprejema Kristusovo telo v svoje roke in se je v pričakovanju težkega bremena trdno zakoračil. Z desno roko je oprijel Kristusove, s sragami krvi oblite noge, z levico pa drži desno roko Odrešenika.

RAZPRAVE IN ČLANKI



3. Marija Gradec, c. Matere Božje, *Snemanje s križa* (detajl)

Desno ob njem sta dve osebi; mož, ki pridržuje lestev, budno opazuje osebo, ki spušča Kristusa. Druga moška figura na njegovi levi z za tega slikarja značilno belo, košato brado in dolgimi brki, pa z retorično gesto desnice skuša poudariti dramatičnost dogodka, ki mu prisostvuje. Klobuk, ki ga nosi, je značilen za modo prvega in drugega desetletja 16. stoletja in ga najdemo tako v delih Albrechta Dürerja³ kot pri Mojstru Kranjskega oltarja v freskah pri Sv. Primožu

³ Npr. listu Babilonska nečistnica iz Apokalipse 1498) in v zavrnitvi Joahimovega daru iz cikla Marijino življenje (ok. 1504). Cf. *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. II, Holzschnitte und Holzschnittfögen* (edd. Rainer Schoch – Matthias Mende – Anna Scherbaum), München 2002, cat. 125, cat. 167.



4. Hans Baldung Grien, *Snemanje s križa*, lesorez (Geisberg 64)

nad Kamnikom.⁴ Zadnja figura na desni, ob križu, na katerem je bil »slabi«, nespokorjeni razbojnik Gestas, je kompozicijsko in z orientalnimi oblačili izstopajoča oseba, ki drži rokah mrliški prt, v katerega bodo zavili Kristusovo telo.

V tem je že vsebovana evharistična simbolika, kar je utemeljeno v dejstvu, da so bili prizori iz Kristusovega pasijona pogosto navdani z zakramentalnim simbolizmom, po katerem je odrešenikovo telo utemeljitev mašnega darovanja. Asociacije z evharistijo dopolnjuje prizor na nasprotni severni steni, ki je ravno nasproti Snemanja in kaže evharističnega Kristusa Trpina. Ob ranah na njegovem telesu so angeli, ki v kelihe shranjujejo Kristusovo kri, telo oziroma hostija pa je gledalcu prezentirano v Snemanju s Križa.

Prt, ki ga na rokah nosi oseba v orientalni noši v tem prizoru in je pripravljen za ovitje mrtvega telesa, je vsakega spominjal na dejstvo, da je duhovnik monštranco s hostijo nosil s prekritima rokama in da hostija nikoli ni bila položena na oltarni kamen, temveč na posebej za to oblikovani korporale – Kristus, ki ga snemajo s križa in ga sprejema Jožef iz Arimateje, je zatorej v upodobitvah snemanja s križa ali polaganja v grob pogosto gledalcu prezentiran tudi kot hostija. Dogajanja ne moremo brati zgolj kot snemanje s križa, ki mu sledi polaganje v grob (*depositio*), temveč tudi kot napoved dvigovanja (*elevatio*) Kristusovega telesa, v pomenski in simbolični podobnosti z *elevacijo* hostije v maši, kar poudarja zakramentalne asociacije prizora.⁵ Zakramentalna simbolika je bila močno prisotna tudi v staronizozemskem slikarstvu. V različnih upodobitvah Snemanja s križa (npr. pri Hansu Memlingu⁶ ali Hugu van der Goesu⁷) so bile s poudarjanjem haptične bližine pre-

⁴ Tomislav VIGNJEVIĆ, *Mojster Kranjskega oltarja*, Ljubljana 1996, p. 38 (spremljevalec srednjega kralja v Pohodu sv. Treh kraljev).

⁵ Barbara G. LANE, »Depositio et Elevatio«: The Symbolism of the Seilern Triptych, *The Art Bulletin*, LVII, 1975, pp. 21–30; Robert SUCKALE, Rogier van der Weydens Bild der Kreuzabnahme, in: id., *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, München, Berlin 2003, pp. 412–413.

⁶ Snemanje s križa (po H. Memlingu), konec 15. stoletja, Brugge, Groeningemuseum; cf. Dirk DE Vos, *Hans Memling. Catalogue*, Bruges, Antwerp 1994, pp. 225–226.

⁷ Levo krilo diptiha t. i. »Malega Snemanja s križa« v zasebni zbirki, naslikano na platno oko. 1480; cf. Jochen SANDER, *Hugo van der Goes: Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz 1992, pp. 141–155.

zentiranega Kristusovega telesa poudarjene tiste lastnosti podob, ki so ponujale konfrontacijo gledalca z darovanim telesom, ki jo je gledalec pred podobo na podlagi spomina podoživel kot kultno izkušnjo razkazovanja resničnega telesa v zakramentu.⁸

Zgovorna je primerjava obeh figur Marije v Križanju in Sne-manju. V Križanju je upodobljena trpeča in sočustvujoča Marija, kar reflektira razvoj teološke misli od 13. stoletja, ko se razvije zamisel Marijinega trpljenja na Kalvariji. Albert Veliki (umrl 1280) je definiral Marijino *dignitas* v vlogi *co-adjutrix* v delu *Odrešitve*, saj je, kot pravi, na Kalvariji v srce prejela tiste rane, ki jih je zadobil Kristus v svojem telesu, in je tako izpolnila Simeonovo prerokbo (Luka 2,35). Poudarja da je bila Kristusova volja, da Marija postane soudeležena v »beneficiju *Odrešitve*«, zavoljo česar bi moralo biti človeštvo hvaležno za njen *compassio*. To pa je zopet nakazano z njeno sočutno soudeležbo pri Kristusovem trpljenju, pri katerem se je po besedah sv. Bonaventure »transformirala v podobo (trpečega) Kristusa.« Religiozni emocionalizem poznega srednjega veka je poudarjal Marijino teološko digniteto v vlogi *co-redemptrix*, kot posledico njenega *compassia*.⁹ Marija je v tekstih opisana kot stoječa ob križu ter osredotočena na Kristusovo trpljenje, ki prinaša odrešitev. Pri sv. Ambrožu (umrl leta 397) že najdemo opis tega poteka: »... ante crucem stabat [Marija], et piis spectabat oculis filii vulnera, quia expectabat non pignoris mortem, sed mundi salutem.«¹⁰

Turški oz. muslimanski turban na glavi osebe, ki ima v rokah mrliški prt, je značilen za »orientalizem« v umetnosti na Severu okoli leta 1500, ko so bibličnim, dejansko v rimski dobi izvršenim dogodkom skušali s pomočjo sočasne turške noše pridati časovno in geografsko pristnost. Pri tem nikakor ni nujno, da so s tem izražali le tedaj pretečo nevarnost turške vojske, kot zasledimo v literaturi,¹¹ ampak so

⁸ Heike SCHLIE, *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002, p. 208.

⁹ F. O. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983, p. 89ss; Otto von SIMSON, *Compassio and Coredemptio in Rogier van der Weyden's Descent from the Cross*, in: id., *Von der Macht des Bildes im Mittelalter*, Berlin 1993, pp. 202–203, 210.

¹⁰ BÜTTNER, cit. n. 9, p. 95.

¹¹ Tako v: Reiner HAUSSEHERR, *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1984, p. 36.

lahko z orientalnimi oblačili le poudarili videz geografske odmaknjenosti in »arheološko« natančnosti (seveda po tedanjih predstavah) pri upodabljanju dogodkov, ki so se dejansko izvršili v Sveti deželi.¹² Poševno postavljena lestev in diagonala, ki poteka od desnice moža na vrhu križa, Kristusove desnice in leve roke Jožefa iz Arimateje, zelo domiselno in kompozicijsko učinkovito okvirja delovanje treh osrednjih protagonistov. Na levi je skupina treh žena, Marije v belem in Magdalen v rdečem plašču, ki vije sklenjene dlani in žalostno zre v Kristusa.

Kompozicijsko je Snemanje s križa povezano s tipom tega motiva, ki se v 15. stoletju pojavi v južni Nemčiji. Poglavitna inovacija teh pripovednih prizorov je razširitev s številnimi drugimi osebami, predvsem pa je dogajanje narativno dopolnjeno z osebo na lestvi oziroma Nikodemom, ki s pomočjo prta spušča Kristusovo telo. Tako je v osnovi podobno kompozicijo v grafiki ustvaril že Ludwig Schongauer, ki je že bil uveljavljen kot slikar v Augsburgu, a je po smrti starejšega brata Martina Schongauerja leta 1491 prevzel njegovo delavnico. V edinem njemu pripisanem figuralnemu bakrorezu je upodobljeno spuščanje Kristusovega telesa s pomočjo blaga, ovitega okoli njegovih prsi, ki ga drži oseba na poševno na križ prislonjeni lestvi.¹³ Kristusovo telo tukaj sprejema Marija, ob kateri stoji Janez Evangelist.

Še bliže upodobitvi v Marija Gradcu pa je lesorez Hansa Baldunga Griena, nastal med letoma 1505 in 1507, ki je verjetno bil vzpodbuda za našo fresko. Ta list je del serije dvanajstih lesorezov, ki jih je Baldung ustvaril v času Dürerjeve druge poti v Italijo. Nastali so kot delo pomočnika v mojstrovni delavnici in po tedanjih cehovskih pravilih niso smeli biti signirani. Ravno tako so tudi lesorezne plošče po Baldungovem odhodu iz Dürerjeve delavnice ostale last slednjega, ki je od-

¹² Značilen primer je Dürerjeva grafika Poklon sv. Treh kraljev (1503) iz Cikla Marijino življenje, kjer je v spremstvu kraljev turški jezdec s turbanom, lokom in puščicami. Cf. *Albrecht Dürer. Das Druckgraphische Werk*, cit. n. 3, cat. 177.

¹³ *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik*, (Augsburg), Augsburg 1965, p. 163, cat. 192; *Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491)* (Colmar, Unterlinden Museum), Colmar 1991, p. 433; *Spätmittelalter am Oberrhein. Malev und Werkstätten, 1450–1525* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), Stuttgart 2001, p. 244, Stephan KEMPERDICK, *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg 2004, p. 247. Bakrorez je vplival tudi na upodobitve tega prizora v delih Hansa Holbeina st. in njegove delavnice. Ohranjen je le v enem primerku v dunajski Albertini.



5. Ludwig Schongauer, *Snemanje s križa*, bakrorez (Lehrs 1)

tise prodajal še na svojem potovanju po Nizozemski leta 1521.¹⁴ Lesorez Snemanja s križa je ena Baldungovih najzgodnejših grafik in tvori skupaj s križanjem in Objokovanjem Kristusa nekakšen triptih. To hipotezo potrjujejo tudi kompozicije in formati teh treh listov.¹⁵

Celotno dogajanje je reducirano na tri osebe. Stoječa na vrhu lestve in upognjena nad križem je upodobljena moška oseba, ki s pomočjo blaga, ovitega okoli Kristusovih prsi, spušča mrtvo telo v Marijine roke, ki je upodobljena sama ob križu. Značilna je naturalistična upodobitev mrtvega okrvavljenega Kristusovega telesa, ki vizualizira mlahavost in težo trupla, ki visi s križa in je nanj pritrjeno le še z enim žebljem v nogah. Zdi se, da se Kristus spušča s križa v Marijine roke, kar močno spominja na ikonografijo prizorov vizij sv. Bernarda iz Clairvauxa.¹⁶

V Marijagraški freski Kristusovo telo drži Jožef iz Arimateje, ki je prijel levo roko in noge. Figuri osebe na križu, ki s pomočjo blaga spušča Kristusa, in figura s krvjo oblitega odrešenika ter njuna kompozicijska umestitev v prizoru so zelo podobne ustreznim figuram v Baldungovemu lesorezu. Slikar v Marija Gradcu je osrednjo trojico dopolnil z množico drugih oseb, figura Marije je pomaknjena iz središča dogajanja in pomenskega jedra na rob prizorišča, celota pa daje vtis dramatičnega, usodnega dogodka, kar poudarja tudi dinamična gestikulacija oseb in drugi pripovedni elementi.

Pri tem je zanimiv tudi vir za Baldungovo kompozicijo. V literaturi je zelo pogosta trditev, da se je Baldung zgledoval po upodobitvi Snemanja s križa v Dürerjevem Zelenem pasijonu, ki je nastal leta 1504 pred njegovim odhodom v Italijo.¹⁷ Dürerjeva risba pa naj bi bila zelo navdahnjena predelava bakroreza Snemanja s križa, ki je nastal v severni Italiji v Mantegnevem krogu okoli leta 1465.¹⁸ Andrei Mantegni pripisana grafika je le ena izmed treh del, ki upodabljajo isti prizor

¹⁴ Hans Baldung Grien (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), Karlsruhe 1959, p. 226; Karl OETTINGER – Karl-Adolf KNAPPE, *Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg*, Nürnberg 1963, pp. 8, 15.

¹⁵ James MARROW – Alen SHESTAK, *Hans Baldung Grien. Prints and Drawings*, Washington 1981, p. 80.

¹⁶ Matthias MENDE, *Hans Baldung Grien. Das graphische Werk*, Unterseeheidheim 1978, p. 43.

¹⁷ OETTINGER – KNAPPE 1963, cit. n. 14, p. 15.

¹⁸ Walter L. STRAUSS, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer, vol. 2, 1500–1509*, New York 1974, p. 818. To je trdil že Joseph MEDER, *Dürer-*

in so vsa ostala nedokončana. Izpričujejo izjemno kvaliteto, saj sta njihova diferencirana izraznost in emocionalen učinek značilna za Andrea Mantegna na višku ustvarjalne moči.¹⁹ Vendar pa ti bakrorezi ne temelje ne na dinamiki, ne na prepletu in medsebojnem dopolnjevanju figur, kot je to v ekspresivni, dinamični risbi Albrechta Dürerja v Zelenem pasijonu, polni ekspresivne gestike, prekrivanja likov in gibanja. Za padovanskega mojstra je bolj značilna asketska skalnata krajina z nizkim horizontom, v kateri nekako »samujejo« posamezne figure, ki izražajo umirjeno tragiko in usodnost dogajanja.

V kontekstu drugih sočasnih ali malo starejših upodobitev, npr. že omenjene grafike Ludwiga Schongauerja ali pa Snemanja s križa na triptihu, ki je bil del Kaisheimskega oltarja in je nastal v delavnici Hansa Holbeina st. okoli leta 1501/02,²⁰ se izkaže Dürerjeva formulacija za manj verjeten izvor Baldungove kompozicije, saj je njegovemu lesorezu kompozicijsko in glede dinamike bližja že grafika L. Schongauerja, kot pa večfiguralno, izjemno nasičeno in dinamično Dürerjevo delo.²¹

Ravno tako je treba opozoriti na dejstvo, da se kompozicije Snemanje s križa, pri katerem so udeležene osebe na lestvah, ki snemajo truplo s pomočjo blaga, s katerega Kristusovo truplo tako rekoč visi, pojavljajo v umetnosti južne Nemčije že v 30. letih 15. stoletja. Tako na primer na levem krilu triptiha iz Bamberga, ki je nastal leta 1429 na Frankovskem (München, Bayerisches Nationalmuseum),²² najdemo skupino okoli križa, ki je bližja Dürerjevi kompoziciji, kot pa grafika iz

Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen, Wien 1932, p. 37. Pridružili so se mu še številni drugi, npr. Friedrich WINKLER, *Albrecht Dürer. Leben und Werk*, Berlin 157, p. 117.

¹⁹ *Andrea Mantegna* (London, National Gallery, ed. Jane Martineau), London 1992, p. 189, cat. 32.

²⁰ Katharina KRAUSE, *Hans Holbein der Ältere*, München – Berlin 2002, pp. 180–184.

²¹ Grafika Ludwiga Schongauerja se v kompoziciji, številu in razporeditvi figur zelo razlikuje od upodobitve Snemanja s križa Martina Schongauerja na Dominikanskem oltarju v Colmarju. Gl. Christian HECK, *Martin Schongauer*, Colmar s. a., p. 44; *Der hübsche Martin*, cit. n. 13, pp. 74–79.

²² Alfred STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik. Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500*, Nadeln 1969, pp. 12–15, fig. 16 (Stange pripisuje dela tega slikarja nürnberški slikarski šoli); Peter STRIEDER, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*, Königstein in Taunus 1993, pp. 30–36.



6. Marija Gradec, c. Matere Božje, *Kristus na Oljski gori*

Mantegnevega kroga, ki dogajanje predstavlja z izoliranimi osebami, pri čemer je v tem bakrorezu bolj izstopajoča zadržanost in svečanost dogajanja, kot pa dinamika in preplet figur, ki so značilne za umetnine južne Nemčije že od začetka 15. stoletja.

Freska Snemanja s križa v Marija Gradcu je tako kompozicijsko in ikonografsko značilen nasledek južnonemških upodobitev tega motiva, kjer je osrednja skupina snemanja mrtvega Kristusa s križa, s figuro, ki stoji na lestvi in ga s pomočjo blaga ovitega okoli prsi spušča v roke Jožefa iz Arimateje, kompozicijsko najbližja lesorezu Hansa Baldunga Griena iz let 1505/7.



7. Martin Schongauer, *Kristus na Oljski gori*, bakrorez (Bartsch 9, Lehrs 19)



8. Martin Schongauer, *Kristus na Oljski gori* (detajl), bakrorez

Ravno tako na južni steni v tej cerkvi je upodobitev Kristusove molitve na Oljski gori, ki nas s svojo ikonografsko specifikko napotuje na vrsto drugih tovrstnih upodobitev v južno nemškem in avstrijskem prostoru. Gre za nadrobnost Kristusovega potenja krvi na Oljski gori, kar je bilo natančno upodobljeno v številnih delih pozne gotike in renesanse, ne da bi do sedaj bil tej ikonografski posebnosti bila posvečena pozornost v umetnostni zgodovini. V splošni kompozicijski in ikonografski dispoziciji figur se ta freska povsem vključuje v na začetku 16. stoletja razširjeno upodobitev Kristusove molitve na Oljski gori in treh spečih apostolov. Le en detajl, ki pa je močno poudarjen, nas napečuje na ugotovitev, da je tej ikonografski posebnosti botrovala tedaj razširjena teološka spekulacija in interpretacija Kristusovega pasijona, ki je prav v slikarstvu pozne gotike in severne renesanse doživel številne pomenske in ikonografske posebnosti.²³ Metaforično interpretirane prisposode iz Biblije so bile transformirane v kompleksne naracije, ki so se razvijale, dopolnjevale in doživljale metamorfoze v sosledju likovnih in tekstualnih interpretacij.

Upodobitev molečega Kristusa na Oljski gori, ki poti kri, temelji na metamorfozi in vizualizaciji metafore, ki je navedena v Lukovem evangeliju (... in njegov pot postane kakor kaplje krvi, ki so padale na zemljo. Luka, 22, 44). Nakazovala je specifično interpretacijo tega dogodka, po katerih je bila molitev na Oljski gori že od 13. stoletja uvrščena med dogodke, pri katerih je Kristus daroval kri za človeštvo in je bila nekakšna utemeljitev evharistije. V ikonografiji tega pasijonskega prizora je skozi vse 15. stoletje stalnica tudi Kristusovo potenje krvi. Ta detajl najdemo v številnih upodobitvah tudi na Slovenskem od Mojstra Kranjskega oltarja do Jerneja iz Loke. Jacobus de Voragine²⁴ je Kristusovo molitev na Oljski gori uvrstil med pet, Ludolf Saški²⁵ pa med šest dogodkov, pri katerih je Kristus potočil kri za odrešitev človeštva, kar je bila utemeljitev evharistije. Teološka meditacija in interpretacije Kristusovega potenja krvi so bile zelo razširjene

²³ Cf. James H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979.

²⁴ Jaques DE VORAGINE, *La Légende Dorée*, Paris 1967, I, p. 103.

²⁵ Cf. SIXTEN RINGBOM, *Icon to Narrative. The Rise of Devotional Close-up in 15th Century Devotional Painting*, Åbo 1965, p. 84.

tudi v številnih besedilih konca 15. in začetka 16. stoletja, v katerih je bila izpostavljeno potenje krvi, kot evharistično darovanje.²⁶

Tako na primer Ulrich Pinder v svojem delu *Speculum passionis*, ki je leta 1507 izšlo v Nürnbergu, z lesorezi Hansa Baldunga Griena, Hansa Schäuuffeleina in Hansa von Kulmbacha, na fol. 23v. natančno opisuje Kristusovo potenje krvi na Oljski gori.²⁷ V obsežnem poglavju pod naslovom *De sudore sanguinis christi* pravi sledeč evangelistu Luki, da je Kristus *Factus in agonia prolixius orans. Effectus est sudor eius sicut sanguinis decurrentis in terram*. Nadalje v obsežnem tekstu piše, da so Jezusu *adversus mortem certitatis aperti sunt pori cutis eius ynde sanguineus sudor erupuit*. S tovrstnimi meditacijami Kristusovega pasijona je bila še nadalje poglobljeno ponotranjenje in refleksija pasijonskega trpljenja, ki so ga na svojevrsten način interpretirale tudi likovne upodobitve.

Nadaljnja nianse, s katero je poudarjena Kristusova agonija, je upodabljanje njegovega klečanja na skali, pri čemer je v nekaterih upodobitvah dodan še detajl golih, na skali klečečih kolen, s čemer je nazorno poudarjeno trpljenje in agonija na Oljski gori. V upodobitvi Oljske gore v Marija Gradcu Kristus vije roke v molitvi, z njega kaplja kri, z razkritimi golimi koleni pa kleči na skali, kar je razmeroma redek motiv v poznogotskih in renesančnih upodobitvah tega prizora.

V nürnberškem slikarstvu najdemo ta motiv že sredi 15. stoletja. Tako je Mojster Wolfgangovega oltarja v upodobitvi Kristusa na Oljski gori na srednji tabli triptiha v Dreieinigkeitskirche v Nürnbergu, ki je nastal okoli leta 1460 za dominikansko cerkev v tem mestu, Kristusa prikazal pri molitvi, njegova kolena, ki kleče na skali, pa so razkrita in opazimo lahko tudi kaplje krvi.²⁸ Poudarek na tovrstnem izpostavljanju Kristusovega trpljenja najdemo tudi pri Martinu Schongauerju v bakrorezu iz pasijonskega cikla, vendar tu Kristusov plašč komaj

²⁶ Cf. Frank Oskar SCHUPPISSER, Schauen mit den Augen des Herzens: Zur Methodik spätmittelalterlicher Passionsmeditation, in: *Die Passion Christi in der Literatur und Kunst des Spätmittelalters* (edd. Walter Haug – Burghart Wachinger), Tübingen 1993, pp. 174, 178–179.

²⁷ Ulrich PINDER, *Speculum Passionis* (ed. Helmar Junghans), Wiesbaden 1986, p. 17.

²⁸ STANGE 1969, cit. n. 21, pp. 38–41, fig. 56; STRIEDER, cit. n. 22, p. 190.

RAZPRAVE IN ČLANKI



9. Albrecht Dürer, *Kristus na Oljski gori* (iz Velikega Pasijona), lesorez (Meder 115)



10. Jan Polack, *Kristus na Oljski gori*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, inv. št. 1402



11. Pöckau, c. sv. Ruperta, *Kristus na Oljski gori*, detajl

opazno, le malo razkriva gola kolena, ki kleče na skali, kar je detajl, ki je bil v umetnostno-zgodovinski literaturi do sedaj neopažen.²⁹

Podobno je Kristusovo molitev na Oljski gori s tem narativnim detajlem klečanja na skali obogatil Albrecht Dürer v lesorezu iz Velikega pasijona, ki je bil objavljen v knjižni obliki leta 1511, list z Oljsko goro pa je Dürer ustvaril že okoli leta 1497/8.³⁰ Vendar tudi tu ne vidimo golih kolen, kar bi še poudarjalo vizualizacijo trpljenja in bolečine. Eden razmeroma redkih tovrstnih detajlov je vključen v delo münchenskega slikarja Jana Polacka oziroma njegove obsežne delavnice v upodobitvi Kristusa na Oljski gori na zunanjščini levega krila velikega oltarja iz cerkve benediktinskega samostana Weißenstephan v Münchnu (danes München, Bayerisches Nationalmuseum) iz let 1482/83–1489, kjer sicer ni vključen motiv klečanja na skali, zato pa so upodobljena gola, okrvavljena Kristusova kolena, ki se kažejo skozi razprt plašč.³¹ Podobno je v Oljski gori iz podružnične cerkve sv. Miklavža v Koritnem nad Čadramom, ki je nastala okoli leta 1490 in je delo južnonemškega, najverjetneje nürnberskega slikarja iz kroga Michaela Wolgemuta. Na tej sliki vidimo Kristusova okrvavljena kolena, ki kleče na skali, s čemer je še podčrtano Kristusovo trpljenje in agonija.³²

²⁹ Hartmut KROHM – Jan NICOLAISEN (ed.), *Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin 1991, pp. 96–97, cat. 12–1; *Der hübsche Martin* 1991, cit. n. 7, p. 370, cat. 84.

³⁰ Fedja ANZELEWSKY, *Dürer. Werk und Wirkung*, Erlangen 1988, p. 65; *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, cit. n. 3, cat. 156; *Albrecht Dürer* (Wien, Graphische Sammlung Albertina, ed. Klaus Albrecht Schröder, Maria Luise Sternath), Wien 2003, pp. 304–311, cat. 85.

³¹ Peter B. STEINER – Claus GRIMM (ed.), *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500*, Augsburg 2004, pp. 125–147. Zanimivo pa je, da te pripovedne nianse ne zasledimo v upodobitvi Oljske gore istega slikarja iz okoli 1490 na krilih nekdanjega velikega oltarja münchenske mestne župne cerkve sv. Petra, ki je sedaj v Bavarskem narodnem muzeju (STEINER – GRIMM 2004, cit. n. 26, p. 217), kot tudi ne v Andrejevem oltarju iz münchenske cerkve sv. Nikolaja, ki je sedaj v münchenski stolnici (cf. Hanna Bösl – Wilfried BAHNMÜLLER, *Jan Polack*, Freilassing 1988, pp. 20–21.).

³² Karin LEITNER, in: *Gotika v Sloveniji*, cit. n. 1, pp. 334–335, cat. 191; Janez HÖFLER, *Slika Kristusove molitve na Oljski gori s Koritnega nad Čadramom, Kristus na Oljski gori: poznogotska tabla s Koritnega nad Čadramom* (Ljubljana, Narodna galerija, ed. Marja Lorenčak), Ljubljana 2001, pp. 12–34.

Združitev obeh motivov, okrvavljenih golih kolen, ki klečijo na skali, najdemo tudi v upodobitvi Oljske gore v leta 1968 odkritih freskah v podružnični cerkvi St. Ruprecht v Pöckauu na Koroškem, ki so nastale v prvem desetletju 16. stoletja.³³ Na desni strani slavoločne stene je prizor Oljske gore, kjer je Kristus podan z razkritimi, okrvavljenimi koleni, klečeč na skali. Freska v Pöckau je zelo blizu upodobitvi Oljske gore v Marija Gradcu, kar izpričuje ikonografska nadrobnost razkritih kolen na skali, kar je poudarjeno z obliko skale, ki je tako oblikovana, da gledalec ne more prezreti tega nenavadnega detajla (sl. 11).

Ikonografska raznolikost in kompleksnost fresk v Marija Gradcu je tako očitna tudi v Snemanju s križa in v prizoru Kristusove molitve na Oljski gori. Zgledovanje po grafiki enega najpomembnejših slikarjev renesanse na Severu je zgovoren primer premišljenega izbora vzorov, kar je značilno za – v okviru slikarstva renesanse na Slovenskem – izjemno visoko slogovno kvaliteto avtorja fresk v Marija Gradcu. Oljska gora pa izpričuje ikonografsko kompleksnost, ki je s pripovednimi detajli značilnost slikarstva v Srednji Evropi v obdobju prehoda v novi vek.

³³ Mittelalterliche Wandmalerei. Funde 1959–1969, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXIII/3–4, 1969, pp. 140–141; Otto DEMUS, Zur Steirisch-Kärntnerischen Malerei des frühes 16. Jahrhunderts, *Festschrift Walter Frodl*, Wien 1975, pp. 190–203. Zanimivo je, da je Demus napačno pripisal te freske delavnici, ki je poslikala prezbitenij cerkve na Križni gori, ki so delo slikarjev iz kroga Jana Polacka.

BILDICHE AUSSAGEKRAFT UND SAKRAMENTALE SYMBOLIK ZWEIER PASSIONSSZENEN IM FRESKOZYKLUS VON MARIJA GRADEC BEI LAŠKO

Die Fresken in der Fialkirche Unserer Lieben Frau in Marija Gradec bei Laško (Tüffer) aus dem Jahre 1526 zählen zu den stilistisch interessantesten und ikonographisch komplexesten Renaissancewandmalereien in Slowenien. Nach kompositorischer Überlegenheit und Ausdruckskraft sticht unter den einzelnen Szenen insbesondere die Kreuzabnahme hervor. Die Kerngruppe um Christus, dessen Leichnam mit Hilfe von Binden in die Arme des Joseph von Arimathia herabgelassen wird, wurde einem Holzschnitt dieses Inhalts von Hans Baldung Grien nachgebildet, entstanden in den Jahren 1505–1507, als Baldung noch in der Werkstatt Albrecht Dürers in Nürnberg tätig war. Verglichen mit anderen Kompositionen der Kreuzabnahme in der deutschen Renaissancemalerei stellt dieses Blatt durch sein Konzentrieren auf drei Personen und die Sättigung mit eucharistischer Symbolik eine der überzeugendsten Lösungen dieses Bildthemas dar. Die Übernahme dieser Komposition in Marija Gradec zeugt vom Interesse des anonymen Malers an bedeutenden künstlerischen Leistungen der Renaissance im Norden und seinem Verständnis dafür.

Auch im Gebet Christi am Ölberg liegt die eucharistische Symbolik zutage. Das Leiden des Erlösers wird u. a. durch sein Knien auf einem Fels und Blutschwitzen veranschaulicht. Daher findet sich diese Szene seit mindestens dem 13. Jahrhundert unter denjenigen Passionsereignissen, bei denen Christus Blut vergoss, worauf sich die Messeucharistie aufbaute. Im Vergleich mit den Verbildlichungen dieser Szene in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts erweist sich diese „eucharistische“ Interpretation des Gebets am Ölberg, bei der Christus seine Knie bloßlegt und Blut schwitzt, als ein Charakteristikum der süddeutschen und österreichischen Malerei in der Übergangszeit zur Renaissance. Die Darstellung in Marija Gradec ist dabei eines der stilistisch und ikonographisch ausgeprägtesten Beispiele dieser ikonographischen Besonderheit.

Abbildungen:

1. Marija Gradec, Marienkirche, *Kreuzigung*
2. Marija Gradec, Marienkirche, *Kreuzabnahme*
3. Marija Gradec, Marienkirche, *Kreuzabnahme*, Ausschnitt
4. Hans Baldung Grien, *Kreuzabnahme*, Holzschnitt (Geisberg 64)
5. Ludwig Schongauer, *Kreuzabnahme*, Kupferstich (Lehrs 1)
6. Marija Gradec, Marienkirche, *Gebet Christi am Ölberg*
7. Martin Schongauer, *Gebet Christi am Ölberg*, Kupferstich (Bartsch 9, Lehrs 19)
8. Martin Schongauer, *Gebet Christi am Ölberg*, Kupferstich, Ausschnitt
9. Albrecht Dürer, *Gebet Christi am Ölberg*, Holzschnitt, aus der Großen Passion (Meder 115)
10. Jan Polack, *Gebet Christi am Ölberg*, vom Weihestephaner Hochaltar (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, Inv. 1402)
11. Pöckau, St. Ruprecht, *Gebet Christi am Ölberg*, Ausschnitt